

Das peruanische Gegenwartskino: Strukturen, Geschichte und Tendenzen

Friedhelm Schmidt-Welle

Das peruanische Kino leidet, und das nicht erst in neuerer Zeit, an mangelnder Infrastruktur und fehlender staatlicher Unterstützung, an einer unsteten und wenig nachhaltigen Filmförderungs politik sowie schwierigen Produktionsbedingungen (Barrow 2005: 42-43; Lozano Morillo 1989). Von einer peruanischen Filmindustrie zu sprechen heißt folglich, deren embryonalen Zustand mitzudenken (Bedoya 2008: 152; Protzel 2009: 207-208). Das erklärt, neben politischen und ökonomischen Krisen, das Auf und Ab der Filmproduktion des Landes. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang etwa, dass im Jahr 1995 kein einziger peruanischer Spielfilm gedreht wird (Barrow 2007: 174; Drago Jekal 2012: 21). Um das historisch einordnen zu können, muss hier zunächst kurz auf die Entwicklung der peruanischen Filmlandschaft seit den 1970er Jahren eingegangen werden.

1. Vom Filmförderungsgesetz 1972 bis zur Wirtschaftskrise der 1980er Jahre

Im März 1972 verabschiedet die peruanische Militärregierung unter Juan Velasco Alvarado ein "Gesetz zur Förderung der Filmindustrie". Dem französischen Vorbild in einigen Punkten ähnlich, sieht das Gesetz eine obligatorische Quote nationaler Filme, das Abspielen peruanischer Kurzfilme zu Beginn jeder Kinovorstellung sowie Steuererleichterungen vor (Barrow 2005: 43-44; Bedoya 1992: 187-191). Auch wenn sich nicht alle in die Neuregelung gesetzten Hoffnungen erfüllen und das Militärregime das Gesetz anfangs auch als Mittel der Zensur nutzt, so lässt sich in den folgenden zwei Jahrzehnten doch ein bedeutender Anstieg der peruanischen Filmproduktion feststellen, der vor allem den Kurzfilmen zu Gute kommt. Zwischen 1972 und 1992 werden ca. 60 Spielfilme und nahezu 1.000 Kurzfilme gedreht (Bedoya 2007: 11; Getino 2005: 198).

Doch die Förderung hat auch ihre Schattenseiten. Da sich aufgrund der Förderungsstruktur mit Kurzfilmen relativ leicht Geld verdienen lässt, entspricht die filmtechnische und ästhetische Qualität dieser „Kurzfilme des Gesetzes“ nur selten höheren Ansprüchen und trifft beim Publikum auf wenig Gegenliebe (Bedoya 1992: 190). Andererseits dient die staatliche Unterstützung dazu, einigen der später bedeutenden Regisseure des peruanischen Kinos, darunter auch Francisco José Lombardi, den Einstieg in das Medium zu ermöglichen (Bedoya 1992: 192; Carbone 2007). Insbesondere das Jahr 1977 ist für die Geschichte des peruanischen Kinos bedeutsam, werden in ihm doch Filme wie *Los perros hambrientos* („Die hungrigen Hunde“¹, Regie: Luis Figueroa), *Muerte al amanecer* („Tod im Morgengrauen“, Regie: Francisco José Lombardi), *Kuntur Wachana* (*Donde nacen los cóndores*) („Kuntur Wachana (Wo die Kondore geboren werden)“, Regie: Federico García Hurtado) sowie *La nave de los brujos* („Das Schiff der Zauberer“, Regie: Jorge Volkert) gedreht (Middents 2009: 33). Die 1970er Jahre stehen auch für eine erste Blüte der peruanischen Filmkritik, die sich in der Kreation mehrerer Filmzeitschriften manifestiert, darunter die bereits 1965 gegründete *Hablemos de Cine* (Bedoya 1992: 249-250), die bis 1985 erscheint (Middents 2009: 180).

1980 wird die Filmzensur mit dem Ende der Militärherrschaft abgeschafft, doch die Filmproduktion sieht sich gleichzeitig mit wirtschaftlichen Problemen, vor allem der Hyperinflation, konfrontiert, die einer Konsolidierung des peruanischen Kinos entgegensteht. Zwar nimmt die Zahl der Filme nicht ab (Drago Jekal 2012: 4, 15-18), doch handelt es sich oft um aus der Not geborene Billigproduktionen (Bedoya 1992: 261). Aber auch in dieser Zeit gibt es Versuche, ein eigenständiges peruanisches Kino zu etablieren, so etwa die sozialkritischen Filme der Gruppe „Chaski“, die nicht nur mit am italienischen Neorealismus geschulten Produktionen wie *Gregorio* (1984) und *Juliana* (1985/89) hervortritt, sondern auch die Distribution des peruanischen Kinos in marginalisierten Vierteln Limas und in den Provinzen organisiert (Bedoya 1992: 274-279). Und 1986 wird, nach den zuvor gescheiterten Versuchen der „Kinemathek der Universität“ und der „Kinemathek Limas“, die Filmothek in Lima gegründet, die zunächst in den Räumen des Museo de Arte de Lima (Kunstmuseum Lima) beheimatet ist und 2003 an die Pontificia Universidad Católica del Perú

¹ Wann immer ein offizieller deutscher Titel existiert, wird dieser kursiv gesetzt. Vom Autor übersetzte Filmtitel stehen in Anführungszeichen.

(Päpstliche Katholische Universität Perus) verlegt wird. Sie widmet sich bis heute der Archivierung, Konservierung und Verbreitung des peruanischen Films. Vom Kulturzentrum derselben Universität wird darüber hinaus seit 1997 jährlich das Filmfestival Limas organisiert, das sich ausschließlich dem peruanischen und lateinamerikanischen Film widmet.

2. Das peruanische Kino während des Regimes von Alberto Fujimori

Die 1990er Jahre sind für den peruanischen Film ein weitgehend verlorenes Jahrzehnt. Die fortdauernde politische Gewalt, wirtschaftliche Probleme und eine neoliberale Kulturpolitik bewirken auch einen künstlerischen Stillstand. Das peruanische Kino der 1990er Jahre entwickelt sich nicht weiter, sondern schreibt lediglich vorhandene Tendenzen fort (Barrow 2005: 52; Middents 2009: 40-41). Darüber hinaus nimmt die Anzahl von Raubkopien auf DVD rapide zu, während die Zuschauerzahlen der Kinos im selben Zeitraum zurückgehen (Barrow 2007: 175) und sich das Kino-sterben der 1980er Jahre fortsetzt (Getino 2005: 206).

Die erste Maßnahme der Regierung Fujimori mit Bezug auf die nationale Filmindustrie besteht in der Abschaffung der wesentlichen Bestimmungen des Filmgesetzes von 1972 im Dezember 1992. Die Kinos setzen die Neueregungen sofort um, viele Kurzfilme können nun nicht mehr gezeigt werden, der wirtschaftliche Schaden für die peruanische Filmindustrie beläuft sich auf mehr als eine Million US-Dollar (Getino 2005: 199). Zwar wird bereits zwei Jahre später, im Oktober 1994, ein neues Filmgesetz verabschiedet, aber dieses wird erst 1996 mit der Installierung des *Consejo Nacional de Cinematografía del Perú*, CONACINE, („Peruanischer Nationalrat für Filmkunst“) umgesetzt (Getino 2005: 200-201). Im Unterschied zum Gesetz von 1972 fördert die neue Regelung aber nicht die nationale Filmindustrie sowie die Distribution; vielmehr sieht sie eine an der künstlerischen Qualität der Filmprojekte orientierte Prämierung einzelner Filme vor (Getino 2005: 200), und zwar mit Hilfe halbjährlicher Preisvergaben in unterschiedlichen Kategorien.

Doch die Ausschreibungen erfolgen unregelmäßig und in wesentlich größeren Abständen als im Gesetz vorgesehen. Zwischen 1996 und 2000 werden lediglich vier Wettbewerbe realisiert (Getino 2005: 197). Dazu kommt, dass die Gelder unmittelbar vom Etat des Bildungsministeriums und damit von politischen Entscheidungen abhängen. Von den 1,5 Mil-

lionen US-Dollar, die CONACINE jährlich erhalten soll, werden in diesen Jahren nur 10-15 % tatsächlich bewilligt (Getino 2005: 197, 201). Die Anzahl der Produktionen ist entsprechend gering, und das ändert sich erst am Ende des 20. Jahrhunderts mit der Zunahme internationaler Kooperationen auf dem spanischsprachigen Filmmarkt. Trotz der insgesamt schwierigen Situation findet auch die peruanische Filmkritik neue Medien in der 1993 gegründeten Zeitschrift *La Gran Ilusión*, die zwar nicht als unmittelbarer Nachfolger von *Hablemos de Cine* fungiert, aber doch deren Linie fortsetzt (Middents 2009: 181-184) und bis 2003 erscheint sowie in der zwischen 1998 und 2005 publizierten *Butaca Sanmarquina*.

3. Die Situation des peruanischen Kinos zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ändert sich scheinbar die Situation des peruanischen Kinos. Eine neue Generation von Filmemachern nutzt wie viele Regisseure des Subkontinents die Chance, auch international akzeptierte Formate und Ästhetiken zu etablieren und partizipiert, wenn auch in geringem Ausmaß, am internationalen Erfolg des lateinamerikanischen Gegenwartskinos. Nach schwierigen Verhandlungen wird Peru 2002 in das Programm "Ibermedia" aufgenommen, das Koproduktionen zwischen Spanien, Portugal und Iberoamerika fördert und die Internationalisierung des spanisch- und portugiesischsprachigen Kinos unterstützt. Bereits 2003 werden sieben statt der bis dahin üblichen zwei bis drei Spielfilme pro Jahr uraufgeführt und zum Teil auch außerhalb des Landes bekannt gemacht; die Zahl internationaler Koproduktionen zwischen 1998 und 2004 macht zwei Drittel aller peruanischen Spielfilme aus (Getino 2005: 203-204).

Hinzu kommen finanzielle Erleichterungen aufgrund der Umstellung auf Video und digitale Produktionen, deren Qualität sich nun mit den traditionellen Formaten messen kann. Das führt auch zu einer Wiederbelebung des Kinos der Andenprovinzen und indigener Gruppen, deren erste Versuche bereits auf die 1950er Jahre zurückgehen. Dieses Kino bleibt aber bis heute marginal und praktisch ohne tragendes finanzielles Fundament. Seit Ende der 1990er Jahre steigt die Zahl der Kinobesucher vor allem aus der Mittel- und Oberschicht stetig an; das darf jedoch nicht darüber hinweg täuschen, dass sich die Gewichte zwischen peruanischen

und Hollywoodfilmen zu Ungunsten der erstgenannten verschieben (Getino 2005: 207; Tamayo/Hendrickx 2008: 61-62).

Aber das Auf und Ab der peruanischen Filmindustrie und der staatlichen Förderung des Kinos setzt sich auch im 21. Jahrhundert fort (Barrow 2005: 54). Nach 2003 und trotz internationaler Ausnahmeerfolge wie der Verleihung des Goldenen Bären der Berliner Filmfestspiele an Claudia Llosa im Jahr 2009 bleibt die finanzielle Situation prekär, die staatliche Förderung unberechenbar. Zeitweise steigt Peru gar aus der gemeinsamen Finanzierung von "Ibermedia" aus; und die von CONACINE ausgeschriebenen Wettbewerbe finden, wenn überhaupt, weiterhin nur unregelmäßig statt (Middents 2009: 43). Auch die mittlerweile von der dem Bildungsministerium unterstellten Dirección de Industrias Culturales (Direktion für Kulturindustrie) ausgeschriebenen Wettbewerbe in verschiedenen Kategorien sind bis heute nie mehr als eine ungenügende Anschubfinanzierung für Filmprojekte und Ausbildung. So betrug zum Beispiel der Beitrag für die Förderung von sechs Projekten der Kategorie Spielfilme im Wettbewerb 2012 nur ca. 140.000 Euro pro Produktion (Dirección de Industrias Culturales 2013). Die Situation des peruanischen Kinos bleibt folglich auch im 21. Jahrhundert äußerst schwierig, eine Verstetigung der Filmpolitik des Landes ist nicht erkennbar. Darüber können auch vereinzelte Nominierungen und Preise bei internationalen Filmfestivals auf Dauer nicht hinwegtäuschen.

4. Geschichte und Tendenzen des peruanischen Kinofilms seit 1990

Das peruanische Kino lässt angesichts seiner aus der Not geborenen teils traditionell handwerklichen Produktion, seiner ökonomisch prekären Lage und seiner geringen Produktivität über die Jahrzehnte kaum Kontinuität erkennen, schreibt der bekannte Filmkritiker Ricardo Bedoya (2008: 152). Diese Aussage hat nichts von ihrer Gültigkeit verloren, trotz der Euphorie um den preisgekrönten Film *La teta asustada* (*Eine Perle Ewigkeit*) von Claudia Llosa, der 2009 den Goldenen Bären bei der Berlinale gewann und für den Oscar in der Kategorie "Bester fremdsprachiger Film" nominiert wurde.

Jenseits der grundsätzlichen Feststellung fehlender Kontinuität lassen sich aber thematische Tendenzen erkennen, die vielen der seit den 1990er Jahren gedrehten peruanischen Filme gemeinsam sind. Aufarbeitung des

bewaffneten Konfliktes, Guerilla, Terror und politische Gewalt, Drogenkriminalität, Korruption und Armut spielen in vielen Filmen eine zentrale Rolle (Fendler 2010: 52, 63). Dabei unterscheiden sich die meisten Produktionen deutlich vom politisch revolutionären lateinamerikanischen Film der 1960er und 1970er Jahre. Die Ereignisse werden heute zumeist aus der Perspektive subjektiver Erfahrung erzählt, der politische Kontext wird nur indirekt vermittelt. Geschichtliche Themen werden nur selten im Gewand des Historienfilms, vielmehr in Drama, Thriller oder Kriminalfilm, aber auch im Dokumentarfilm repräsentiert.

Das peruanische Kino ist allerdings im doppelten Sinne Gegenwartskino: es verhandelt fast ausnahmslos zeitgeschichtliche Themen und greift nur selten auf Stoffe zurück, die weiter als bis in die 1980er Jahre zurückgreifen. Zu den Historienfilmen gehört der im 17. Jahrhundert spielende, aufwändig inszenierte *El bien esquivo* („Das flüchtige Gute“, 2001, Regie: Augusto Tamayo), der im Gewande eines Abenteuerfilms daherkommt (Bedoya 2008: 159), in dem es aber in der Hauptsache um die Macht der Kirche und die Durchsetzung des Christentums gegenüber den realen kulturellen und ethnischen Vermischungsprozessen sowie gegenüber dem Synkretismus der indigenen Bevölkerung geht. Er ist Autorenkino im besten Sinne mit Anklängen an den Symbolismus eines Manoel de Oliveira (Bedoya 2008: 159-160).

Komödien genießen ebenfalls Seltenheitswert, kommen aber häufiger in die Kinos als historische Dramen. Zu den anspruchsvolleren zählen der 2003 uraufgeführte Film *El destino no tiene favoritos* („Das Schicksal kennt keine Günstlinge“, Regie: Álvaro Velarde), der die allseits beliebten *telenovelas* karikiert (Barrow 2007: 178-183), die argentinisch-peruanische Koproduktion *Chicha tu madre* („Verkitsch deine Mutter“, 2006, Regie: Gianfranco Quattrini) über das Alltagsleben und Überleben eines Taxifahrers innerhalb der informellen Ökonomie Limas (Beasley-Murray 2008: 375-380) sowie *Doble juego* („Doppeltes Spiel“, 2004, Regie: Alberto Durant), in dem die Gesellschaft Limas am Ende des Regimes Fujimori im Jahr 2000 als Hort allgemeiner Korruption, Betrug und Entsolidarisierung gezeigt wird, in dem alle nur auf den eigenen Vorteil bedacht sind.

Auffällig ist außerdem die hohe Anzahl an Literaturverfilmungen. Hier ist der bekannteste Regisseur des Landes, Francisco José Lombardi, führend, und der meistverfilmte Autor dürfte sicherlich der Nobelpreisträger Mario Vargas Llosa sein. Zu den Adaptionen seiner Romane gehört auch einer der wenigen Filme mit einem Thema, das nicht unmittelbar

Peru betrifft: die spanisch britische Koproduktion *La fiesta del chivo* (*Das Fest des Ziegenbocks*) von 2006 über den dominikanischen Diktator Rafael Trujillo unter der Regie des Peruaners Luis Llosa, der den Roman relativ werkgetreu, aber konventionell für das Kino umsetzt (Bremme 2009: 65).

4.1 Die Konstante: Francisco José Lombardi

Der einzige peruanische Regisseur, der trotz der prekären Produktionsbedingungen im Lande eine kontinuierliche Regiearbeit über einen langen Zeitraum vorweisen kann, ist der mit zahlreichen Filmpreisen ausgezeichnete Francisco José Lombardi. Er studiert zunächst Film an der Hochschule in Santa Fe, Argentinien. Nach deren Schließung durch die Militärregierung kehrt er nach Peru zurück und arbeitet dort als Filmkritiker. 1974 gründet er die Produktionsfirma "Inca Films" und dreht in der Folge eine Reihe von Kurzfilmen. 1977 realisiert er seinen ersten Spielfilm, *Muerte al amanecer* ("Tod im Morgengrauen"). Es folgen ca. alle zwei bis drei Jahre weitere Spielfilme, darunter eine Reihe von Literaturverfilmungen, unter anderen Adaptionen von Texten Mario Vargas Llosas (Fominaya 2001). 1985 gelingt ihm der Durchbruch mit *La ciudad y los perros* (*Die Stadt und die Hunde*), der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Vargas Llosa. Sozialkritische Dramen und Thriller sind die hauptsächlich von Lombardi verwendeten Genres, aber er dreht auch Dokumentar- und Kurzfilme. Er hat für seine Arbeit als Regisseur unter anderem zwei Preise des Filmfestivals in San Sebastián sowie einen "Goya" für *Caídos del cielo* (*Der Himmel über Lima*) erhalten.

Den letztgenannten Film dreht Lombardi 1990, am Ende des "verlorenen Jahrzehnts" Lateinamerikas wegen der Wirtschaftskrisen auf dem Subkontinent. Daher das allgemeine Klima der Depression und der Nostalgie, das die Figuren des Films stellvertretend für die Gesellschaft transportieren (Bedoya 1997b: 113). Der Regisseur verlässt in *Caídos del cielo* die geradlinige Erzählweise, die viele seiner früheren Filme kennzeichnete; die Handlung besteht aus drei miteinander verwobenen Erzählsträngen, in denen Einzelschicksale thematisiert werden. Gleichzeitig erscheinen die Kommentare des Radiosprechers, der an die Eigenverantwortung des Individuums für sein gesellschaftliches Fortkommen appelliert und sich dabei auf die Geschichte der Sieger seit der Konquista bezieht, angesichts der realen wirtschaftlichen Situation des Landes im Jahr 1989 wie eine Farce. Obwohl der Film thematisch an das lateinamerikanische sozialkritische

Kino der 1960er und 1970er Jahre anknüpft, indem er das Leben der sozial Marginalisierten in den Mittelpunkt stellt, kann er auch als Kritik an linken Illusionen gelesen werden, insofern er auf die gescheiterten Reformbemühungen des Regimes von Velasco Alvarado Bezug nimmt. Der Titel kann in diesem Kontext als Bezug auf den Verlust der politischen Unschuld und damit auf das Ende umfassender utopischer Entwürfe gelesen werden.

Der nächste Spielfilm Lombardis, der 1994 uraufgeführte *Sin compasión* („Ohne Mitleid“), ist eine Adaption von Dostojewskis *Schuld und Sühne*. Entgegen möglicher Erwartungen an eine Kontextualisierung der moralischen Legitimation von Gewalt im Umfeld der Geschichte des Terrors durch die Guerillaorganisation *Sendero Luminoso* (Leuchtender Pfad) und durch das peruanische Militär in den 1980er Jahren bleibt der Film eine abstrakte Aneignung des Romanthemas ohne konkrete historische Bezüge (Bedoya 1997a: 310–311). 1996 folgt der Thriller *Bajo la piel* („Unter der Haut“), der die Geschichte eines Serienmörders erzählt und ähnlich wie der vorhergehende die Legitimierung persönlicher Gewalt hinterfragt. Der Streifen enthält eine allerdings nur oberflächliche Verbindung zu präkolumbischen Ritualen der Mochica-Kultur im Norden Perus.

Der in peruanischen Kinos erfolgreiche *No se lo digas a nadie* („Sag es niemandem“, 1998) ist die filmische Adaption des gleichnamigen Romans von Jaime Bayly und spielt in der Oberschicht Limas. Der Name Bayly, berühmt als umstrittener Fernsehjournalist und Autor „leichter“ Literatur, durch Fernsehserien bekannte Schauspieler sowie das „skandalöse“ Thema Homosexualität dürften nicht unwesentlich zu diesem Erfolg beigetragen haben (Bustamante 1998: 131). Im Unterschied zum Roman behält der homosexuelle Protagonist sein Coming-out im Film allerdings nicht bei, sondern kehrt zur Bigotterie seiner Klasse zurück, heiratet eine Frau, macht Karriere, und am Ende wird suggeriert, dass er seine homosexuelle Beziehung heimlich weiterführen wird (Bremme 2000: 169; Subero 2006) – was dem Film durchaus berechtigte Kritik einbrachte (Protzel 2009: 284–287). *No se lo digas a nadie* kann trotzdem in begrenztem Umfang als Kritik an patriarchalen Strukturen und *machismo* interpretiert werden, Aspekte, die der Regisseur zehn Jahre später in *Un cuerpo desnudo* („Ein nackter Körper“) wieder aufgreifen wird.

Auch bei Lombardis 1999 uraufgeführter Militärsatire *Pantaleón y las visitadoras* (*Der Hauptmann und sein Frauenbataillon*) handelt es sich um eine Literaturverfilmung von Mario Vargas Llosas gleichnamigem Roman

aus dem Jahr 1973, den der Autor selbst bereits 1975 erfolglos für das Kino adaptiert hatte. Der Film, einer der größten Publikumserfolge Lombardis sowohl in Peru als auch international, setzt in gewisser Weise seine früheren Filme über das Militär, *La ciudad y los perros* und *La boca del lobo* (*Die Schlucht der Wölfe*, 1988) fort, hier allerdings im Gewand einer Komödie über den Kadavergehorsam innerhalb der Institution (Balagué 2011: 222-225). Der handwerklich gut gemachte, in traditionell realistischer Manier erzählte Streifen kann allerdings die Ironie der Romanvorlage, die sich aus dem Widerspruch zwischen militärisch bürokratischem Vorgehen und dem Thema, der Installierung eines Prostituiertenbataillons als Teil einer Garnison, ergibt, nur teilweise auf Zelluloid übertragen und weist einige Längen auf (León Frías 1999). Auf diesen Film folgt 2000 eine weitere Literaturverfilmung, *Tinta roja* ("Rote Tinte"), nach dem gleichnamigen Roman des chilenischen Schriftstellers Alberto Fuguet; in ihm wird die Skrupellosigkeit der Sensationspresse thematisiert (Bremme 2009: 50).

Mit *Ojos que no ven* ("Augen, die nichts sehen", 2003) und *Mariposa negra* ("Schwarzer Schmetterling", 2006) leistet Lombardi einen Beitrag zur Aufarbeitung des autoritären Regimes von Alberto Fujimori. *Ojos que no ven* spielt in Lima im Jahr 2000, zur Zeit der Veröffentlichung der sogenannten *vladivideos*, in denen die Bestechungszahlungen des Regierungsberaters Vladimiro Montesinos heimlich auf Video gebannt wurden – was schließlich zu seinem und dem Sturz der Regierung Fujimori führte. In sechs Geschichten erzählt der Film, inwiefern die historischen Ereignisse Auswirkungen auf das Leben der Protagonisten haben und inwiefern die *vladivideos* ein Spiegel der allgemeinen politischen Krise des Landes sind (Protzel 2009: 312-314). Er schließt an die Kritik der peruanischen Massenmedien aus *Tinta roja* an und kann gleichzeitig als Repräsentation der gesellschaftskritischen Funktion des Kinos gegenüber dem Fernsehen verstanden werden (Protzel 2009: 315). Es handelt sich darüber hinaus um einen der ästhetisch radikalsten Filme Lombardis, da er Spiel- und Dokumentarfilm sowie verschiedene Geschichten in einer Collage montiert. Auch in *Mariposa negra* spielt Vladimiro Montesinos eine bedeutende Rolle insofern, als er den Auftrag für die Ermordung eines nicht korrupten Richters gegeben hat, dessen Freundin nun auf Rache sinnt und versucht, Montesinos zu ermorden, wobei das Ende offen bleibt (Verdú Schumann 2012: 134). Der Film beruht auf dem Roman *Grandes miradas* ("Große Augen") von Alonso Cueto.

Der jüngste Film Lombardis, *Ella* ("Sie", 2010), ist eine Reflexion über die Obsession eines Künstlers für seine Arbeit, über Einsamkeit, Eifersucht und die Unfähigkeit, mit Verlusten umzugehen; er unterscheidet sich in seiner Betonung des Subjektiven und Intimen deutlich von vielen der früheren Filme des Regisseurs.

Francisco José Lombardi bleibt auch in der neueren peruanischen Filmgeschichte der produktivste Regisseur; seine Filme decken einen Großteil der Themen ab, die im Gegenwartskino des Landes vorrangig behandelt werden. Einen Großteil seiner Filmprojekte kann er sowohl ästhetisch und handwerklich überzeugend als auch wirtschaftlich umsetzen, wobei er mittlerweile oft auf internationale Kofinanzierungen zurückgreift. Auch wenn seine Filme bisweilen Kompromisse an den Massengeschmack machen und formal wenig innovativ erscheinen, da er eine linear realistische Erzählweise und eine unspektakuläre Kameraführung bevorzugt, können sie doch als kritische Chronik der politischen Verhältnisse und sozialen Konflikte in Peru seit den späten 1970er Jahren interpretiert werden.

4.2 Filmische Bilder eines zerrissenen Landes

Der überwiegende Teil der peruanischen Spielfilme seit 1990 widmet sich der (direkten oder indirekten) Darstellung der politischen Gewalt im Land und deren Konsequenzen für die Bevölkerung. In erster Linie geht es um die Auseinandersetzungen zwischen der Guerilla *Sendero Luminoso* und dem Militär (Portales 2010). Drogenkriminalität, Korruption, Verarmung und Entsolidarisierung spielen eine bedeutende Rolle und werden nicht selten unmittelbar mit der Gewaltthematik verknüpft. Stellvertretend für eine ganze Reihe von Filmen werde ich daher im Folgenden einige kurz analysieren.

Alias La Gringa ("Alias die US-Amerikanerin", 1991, Regie: Alberto Durant) ist ein klassischer Gefängnisfilm, der alle Elemente des Subgenres auf sich vereinigt. Neben den üblichen Themen wie Isolation, fehlende Selbstbestimmung und Gewalt in der geschlossenen Anstalt stellt *Alias La Gringa* allerdings auch eine weitreichende Kritik an den Zuständen in Peru im Jahr 1986 dar – der Aufstand und das historische Massaker an Mitgliedern der Guerilla *Sendero Luminoso* im Gefängnis auf der Insel El Frontón vor der peruanischen Küste sind Kulminationspunkte des Films. Er zeichnet ein illusionsloses Bild der Auseinandersetzungen zwischen Staat und Guerilla, in denen der Einzelne (hier in Gestalt eines Universi-

tätsprofessors, der fälschlich wegen Terrorismus inhaftiert wird) keine pazifistische oder auch nur unparteiische Haltung einnehmen kann, sondern von beiden Seiten als Feind behandelt wird. Die Schlusszene suggeriert, dass die einzige Möglichkeit, diesem Konflikt und diesem "Gefängnis der Nation" (Bedoya 1997: 298) zu entgehen, die Emigration ist.

Auch *Reportaje a la muerte* ("Bericht an den Tod", 1993, Regie: Danny Gavidia Velezmoro) hat einen Gefängnisaufrast zum Thema, allerdings geht es hier nicht um politische Auseinandersetzungen, sondern um rivalisierende Gruppen von Kriminellen. Der Film zielt in erster Linie auf eine Kritik der Massenmedien ab, denn die Live-Berichterstattung aus dem Gefängnis führt zur Eskalation der Gewalt, ohne dass die Medien sich die Frage nach ihrer eigenen Verantwortung stellen. *Ni con Dios ni con el diablo* ("Weder mit Gott noch mit dem Teufel", 1990, Regie: Nilo Pereira del Mar) greift das Thema des Bürgerkriegs ebenfalls auf, verliert sich allerdings mit zunehmender Dauer im Anekdotischen und Ungefährlichen, anstatt weiterzuverfolgen, dass der Protagonist zwischen die Fronten geraten ist. Zwischen die Fronten von Terroristen und Polizei geraten auch Gregorio und Juliana in *Anda, corre, vuela...* ("Geh, lauf, flieg ...", 1995, Regie: Augusto Tamayo). Der Film schreibt in gewisser Weise die Geschichte der beiden Protagonisten der gleichnamigen Filme der Gruppe "Chaski" aus den 1980er Jahren fort.

Ciudad de M ("Die Stadt von M", 1999) unter der Regie von Felipe Degregori zeichnet ein düsteres Bild einer Gruppe junger Leute der unteren Mittelschicht in Lima, die sich auf der Suche nach Arbeit und Vergnügen, manchmal aber auch einfach ziellos durch die Stadt treiben lässt. Ständiges Gesprächsthema der Gruppe ist ein geplanter Drogenhandel zwischen Lima und Miami, der ihnen das große Geld bringen soll, aber nie realisiert wird. Das Klima der Gewalt ist allgegenwärtig, moralische Werte gibt es nicht, selbst innerhalb der Gruppe kommt es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, und der Protagonist wird durch seine Tatenlosigkeit zum Mitwisser und Dulder von Gewalt jeglicher Art. Der Film endet mit dem Tod des Anführers der Gruppe, der bei einer Schießerei stirbt. Die Initiale des namenlosen Protagonisten steht für "Angst" (spanisch *miedo*) und "Scheiße" (spanisch *mierda*) und damit für die Ausweglosigkeit einer jungen Generation, die sich dem Leben gegenüber weitgehend passiv verhält (Bustamante 2000: 104-106) und so, ob gewollt oder nicht, die von Gewalt durchdrungene Gesellschaft aufrechterhält.

Días de Santiago ("Santiagos Tage", 2004) von Josué Méndez erzählt die Geschichte eines nach Lima zurückgekehrten ehemaligen Soldaten, der nach Jahren des Militärdienstes im Dschungel versucht, sich wieder in das Leben der Hauptstadt zu integrieren, in der sich niemand für seine heroische Vergangenheit interessiert (Bedoya 2008: 160). Die Geschichte Santiagos ist die eines klassischen Antihelden (Protzel 2009: 263-264). In Lima ist er mit der im Vergleich zum Militär "ungeordneten" und spontanen Aggressivität und Gewalt konfrontiert, welche die gesamte Gesellschaft durchzieht: vom rücksichtslosen Umgang der Menschen miteinander auf der Straße bis zur häuslichen und sexuellen Gewalt in seiner Familie. Santiagos Versuche, die gewohnte militärische Ordnung auf den Alltag zu übertragen, scheitern (Beasley-Murray 2008: 382-383), die anfängliche Selbstkontrolle schlägt in zunehmende Aggression um, am Ende brechen all seine sozialen Kontakte zusammen. Obwohl keine einzige seiner Erfahrungen beim Militär im Film in Bilder umgesetzt wird, sind die traumatischen Erinnerungen allgegenwärtig (Bremme 2009: 69). Der Film nimmt die radikal subjektive Perspektive der Hauptfigur ein, deren Gedankenwelt in eingestreuten Schwarzweißszenen mit Kommentaren aus dem *off* als innerer Monolog zum Tragen kommt. Er zeigt, wie sehr die peruanische Gesellschaft in all ihren Facetten von Gewalt bestimmt wird. Technisch knüpft Méndez an eine Reihe der Vorschriften des Manifests "Dogma 95" an, wodurch, neben den dokumentarisch anmutenden Schwarzweißbildern, der Effekt der Unmittelbarkeit der Repräsentation weiter verstärkt wird. Es handelt sich insofern um eine der wenigen formal innovativen Produktionen im Kontext der peruanischen Filmgeschichte.

Daneben gibt es eine ganze Reihe von weiteren Spielfilmen, die sich der Gewaltthematik und der Erinnerung an den Bürgerkrieg widmen. Zu ihnen zählen unter anderen *La vida es una sola* ("Es gibt nur ein Leben", 1992, Regie: Marianne Eyde), *Coraje* ("Wut", 1998, Regie: Alberto Durrant), der eine Hommage an die von *Sendero Luminoso* ermordete Kämpferin für soziale Gerechtigkeit María Elena Moyano darstellt (Bremme 2000: 104-105), und *Paloma de papel* ("Papiertaube", 2003, Regie: Fabrizio Aguilar). Gemeinsam ist den meisten Filmen über den bewaffneten Konflikt die Betonung der Leiden der Bevölkerung, die zwischen den beiden Lagern aufgerieben wird; Filme mit einer eindeutigen Stellungnahme für eine der beiden Konfliktparteien sind dagegen äußerst selten.

4.3 Gender und Sexualität

Geschlechterbeziehungen, Genderkonstruktionen und die Darstellung von Sexualität hängen im peruanischen Gegenwartsfilm meist unmittelbar mit dem Thema Gewalt zusammen. Gewalt zwischen den Geschlechtern ist nur ein Aspekt einer im Ganzen gewalttätigen Gesellschaft. So werden in *Ciudad de M* lediglich die gescheiterte Sexualität zwischen dem Protagonisten und seiner Freundin sowie die Vergewaltigung und Ermordung einer Frau durch die Gruppe junger Leute gezeigt, deren Leben der Film nachzeichnet. In *Días de Santiago* manifestiert sich sexuelle Gewalt in der Vergewaltigung der kleinen Schwester Santiagos durch den eigenen Vater; Sex wird ansonsten als letztlich zum Scheitern verurteilte Strategie individueller Befreiung repräsentiert. Letzteres gilt auch für den skandalträchtigen Streifen *Porka vida* („Scheißleben“, 2004, Regie: Juan Carlos Torrico), der Elemente des Trash-Films im Stile Quentin Tarantinos aufnimmt.

Die traditionellen Geschlechterbeziehungen werden auch jenseits der Assoziation von Sexualität und Gewalt nur selten hinterfragt. Die 1989 gegründete Frauenfilmgruppe „Warmi“ um die Regisseurin María Barea stellt in diesem Zusammenhang eine Ausnahme dar, hat allerdings nur mäßigen Erfolg. In Filmen wie *Antuca* („Antuca“, 1990/1992, Regie: María Barea) und *Hijas de la violencia* („Töchter der Gewalt“, 1998, Regie: María Barea) geht es um die gesellschaftliche Situation und Emanzipationsversuche von Frauen sowie deren Lebenswege; die Arbeit mit Laienschauspielerinnen gehört wie bei der Gruppe „Chaski“ zum Konzept (Bremme 2000: 152-156).

Erkennbar ist im aktuellen Kino ein offenerer Umgang mit dem Thema Homosexualität. Im Unterschied zu Lombardis *No se lo digas a nadie*, der zwar das Coming-out seines Protagonisten thematisiert, sich aber letztlich auf eine gesellschaftskonforme Umgehensweise damit zurückzieht, bekennt sich Miguel, die Hauptfigur in *Contracorriente* („Gegenstrom“, 2009), Javier Fuentes-Leóns erstem Spielfilm, am Ende offen zu seiner Homosexualität und findet entgegen aller Erwartung die Solidarität wenigstens eines Teils der Bevölkerung des Fischerdorfes, in dem er lebt, auch wenn sich ein anderer Teil der Bewohner einschließlich seiner Familie von ihm abwendet. Der unspektakuläre, auf melodramatische Effekte fast völlig verzichtende Film (Balagué 2011: 293) ist einer der wenigen peruanischen Gegenwartsfilme, in denen das Thema Homosexualität jenseits von Klischees und Einforderung politischer Korrektheit, Bigotterie oder Gewaltkonnotationen präsentiert wird. Auch in *El pecado* („Die Sünde“,

2006, Regie: Palito Ortega Matute) werden Homo- und Transsexualität thematisiert, hier allerdings ausnahmsweise im Kontext der Ablehnung des Protagonisten durch seine traditionelle indigene Dorfgemeinschaft in den Anden.

Hinzu kommt ein Aspekt, der sich aus der speziellen Situation der peruanischen Filmindustrie seit den 1990er Jahren ergibt. Da sich die Kosten insbesondere der Spielfilme nur über die Einnahmen an der Kinokasse wieder einspielen lassen, verfahren viele Regisseure nach dem Motto *sex sells*. Sexszenen sind daher im peruanischen Gegenwartskino nicht eben Mangelware – jenseits dessen, ob sie für die Dramaturgie des jeweiligen Streifens notwendig oder auch nur angebracht erscheinen.

4.4 Die kulturelle Heterogenität Perus im Film

Ethnische Fragen und Konflikte spielen im peruanischen Gegenwartskino nicht mehr die zentrale Rolle, die ihnen bis in die 1970er Jahre zukam. Wie in der Literatur, so haben sich auch im Film die indigenistischen bzw. neoindigenistischen Modelle und Perspektiven zugunsten heterogener Identitätsentwürfe verschoben, für die Indigenität nicht mehr ausschließliches Kriterium ist. Auch wenn der Dualismus zwischen andiner und Küstenkultur noch behandelt wird, so gehen die Fragen indigener Identitäten doch zumeist in Filmen auf, in denen der Krieg zwischen *Sendero Luminoso* und Militär eine zentrale Rolle spielt. Das trifft zum Beispiel für *La vida es una sola* und *Paloma de papel* zu.

Der viel gelobte Film *La vida es una sola* (Bedoya 1997a: 306-308; Bremme 2000: 107-108; Portales 2010) zeigt, wie die indigene Bevölkerung eines Andendorfes zwischen die Fronten gerät. Obwohl der Film mit seinen Laienschauspielern und seiner etwas hölzernen Inszenierung nicht in allen Punkten überzeugen kann (Protzel 2009: 301) und auch wenn das Bild der „Anderen“ etwas schematisch erscheint, so lassen sich doch die internen Konflikte im Dorf ausmachen, die mit der Ankunft der Guerilla des Leuchtenden Pfades aufbrechen. Demgegenüber entspringt die Repräsentation indigener Kultur in *Paloma de papel* einer traditionell indigenistischen Sichtweise. Der Film, der als Rückblende die Erinnerung eines gerade aus dem Gefängnis Freigelassenen an seine Kindheit erzählt, in der er von der Guerilla zwangsrekrutiert wurde, stellt in seinem ersten Abschnitt das idyllische, konfliktfreie, solidarisch kommunitive Leben in einem indigenen Dorf in den Anden vor, das noch dazu durch die Dauer-

berieselung mit folkloristischer Musik untermalt wird. Erst durch das Eindringen der Guerilla werden die paradiesischen Zustände aufgelöst – auch dies ein aus der indigenistischen Literatur sattem bekanntes Schema. Die Darstellung andiner Kultur bleibt demgegenüber im Film oberflächlich.

Eine grundsätzlichere Auseinandersetzung mit den kulturellen Gegensätzen in Peru bietet der bereits erwähnte *El bien esquivo*, der die Frage des Synkretismus und des ungelösten Konfliktes der kulturellen Heterogenität in historischer Perspektive aufgreift und allegorisch auf die Gegenwart bezieht.

Zeitgemäßer, wenn auch metaphorischer (Bedoya 2008: 163-166; Protzel 2009: 253) als die bisher genannten behandeln die Spielfilme von Claudia Llosa die Konflikte zwischen indigener und westlicher Kultur. *Madeinusa* (*Madeinusa*, 2006), die Geschichte der gleichnamigen jungen Frau in einem Andendorf, die sich nichts sehnlicher wünscht als nach Lima migrieren zu können, stellt eine behutsame und bewusst langsame Annäherung an die indigene andine Kultur dar. Der beschwerliche Alltag im Dorf wird ebenso wenig ausgespart wie die Konflikte unter den Bewohnern, aber auch die (teils fiktiven) kulturellen Traditionen, ohne dass die Regisseurin in Klischees verfallen würde. Die Widersprüche zwischen Tradition und Moderne bleiben virulent, aber sie wirken wie perforiert, die Grenzen sind nicht mehr eindeutig zu bestimmen (Protzel 2009: 253). Auch ästhetisch besticht der Film durch eine klare Formensprache; und die zahlreichen Nahaufnahmen nehmen den Zuschauer mit bei der Annäherung an das Fremde, zeigen ihm aber auch in der Figur des Besuchers Salvador aus Lima, dass diese Annäherung nicht mit einer Integration in die andine Dorfgemeinschaft einher geht, sondern immer ein Rest widerständigen Andersseins bleibt.

La teta asustada (*Eine Perle Ewigkeit*, 2009) ist mit ähnlich metaphorischer Bildsprache wie der erste Spielfilm Llosas angereichert, aber er greift ein Thema auf, das auch viele andere peruanische Filme, wie bereits oben gezeigt, behandeln: die Gewalt des bewaffneten Konfliktes, hier die Gewalt gegen Frauen, die von Mitgliedern des Militärs oder des *Sendero Luminoso* vergewaltigt werden. Die traumatische Erfahrung ihrer Mutter überträgt sich im Film auf die indigene Hauptfigur Fausta, die sich erst allmählich von ihrem Trauma erholt. Wie in Llosas erstem Film spielen auch hier die Stille und das Ungesagte eine bedeutende Rolle. Allerdings sind Filme dieser Art der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Kulturen in Peru heute die Ausnahme, ein Interesse an der filmischen Repräsentation

indigener Kulturen ist nur selten, und dann meist im Dokumentarfilm, erkennbar.

4.5 Dokumentar-, Kurz- und Animationsfilme

Die Themen der peruanischen Dokumentar- und Kurzfilme entsprechen weitgehend denjenigen der Spielfilme, auch wenn bisweilen persönlichere oder auch abstraktere Aspekte verhandelt werden (Bedoya et al. 1999) und das Experimentelle stärker hervortritt als in den Spielfilmen (Vivas Sabroso 1997). Die Masse der ab den 1970er Jahren produzierten Kurzfilme hängt mit dem Filmgesetz von 1972 zusammen, in erster Linie mit der Abspielverpflichtung der Kinos – die allerdings bisweilen zu ästhetisch fragwürdigen Ergebnissen und zur Schaffung eines fiktiven Marktes führte (Vivas Sabroso 1997: 127). Mit der Abschaffung dieser speziellen Filmförderung 1992 sinkt auch die Zahl der jährlich produzierten Kurzfilme. Für einige Regisseure ergibt sich allerdings nicht nur die Möglichkeit, erste konkrete Erfahrungen mit dem Medium zu sammeln, sondern über den Kurzfilm den Einstieg in die peruanische Filmindustrie zu schaffen, wie die Beispiele Fabrizio Aguilar, Juan Carlos Torrico oder Álvaro Velarde zeigen.

Der peruanische Dokumentarfilm ist, mehr noch als Kurz- und Spielfilme, ein Produkt sozialen Engagements oder sozialkritischer und politischer Anklage der herrschenden Zustände. So schreibt etwa *Sueños lejanos* („Ferne Träume“, 2007, Regie: Alejandro Legaspi) die Geschichte zweier Männer aus einem Elendsviertel Limas fort, deren Kindheit zwanzig Jahre zuvor als Produktion der Gruppe „Chaski“ unter dem Titel *Encuentro de hombrecitos* („Ein Treffen kleiner Männer“, 1987, Regie: Alejandro Legaspi) erzählt wurde. *Tambogrande – mangos, muerte, minería* („Tambogrande – Mangos, Tod, Bergbau“, 2007, Regie: Ernesto Cabellos, Stephanie Boyd) handelt von den Konflikten eines bäuerlichen Dorfes im Norden Perus, dessen Einwohner ihre mühsam aufgebaute Agrarwirtschaft gegen einen internationalen Bergbaukonzern verteidigen. Das sind nur zwei unter vielen Beispielen sozialkritischer Dokumentarfilme.

Der überwiegende Teil der Produktion behandelt weiterhin die Erinnerung an den bewaffneten Konflikt der 1980er Jahre und an das autoritäre Regime Fujimori. Jüngste Beispiele sind *1509: operación victoria* („1509: Operation Sieg“, 2010, Regie: Judith Vélez) und *Aquí vamos a morir todos* („Wir werden hier alle sterben“, 2012, Regie: Andrés Mego). Daneben gibt es eine ganze Reihe von Filmen, die der interkulturellen Bil-

dung dienen oder pädagogische Zwecke (Bildung in Umweltfragen, Rückbesinnung auf traditionelle kulturelle Aktivitäten etc.) erfüllen. Nach einer langjährigen Krise erholt sich das Genre seit etwa 2005 (Drago Jekal 2012: 19-32). Die Produktionszahlen steigen seitdem wieder an, und 2013 wird neben der schon traditionellen *Muestra de Documental Peruano* ("Schau des peruanischen Dokumentarfilms") erstmals ein weiteres Dokumentarfilmfestival, *Transcinema. Festival Internacional de No-Ficción* ("Transcinema. Internationales Dokumentarfilmfestival"), organisiert.

Obwohl das Filmgesetz von 1972 auch zu einer umfangreichen Produktion von Comicfilmen, insbesondere Kurzfilmen beitrug, ist davon nur wenig in die Kinos gelangt. Nationale oder gar internationale Bedeutung haben peruanische Comicfilme bisher nicht erlangt. Der weitaus größte Teil wird über das Fernsehen vertrieben (Rivera Escobar 2011).

5. Ausblick

Erst in den letzten Jahren ist im peruanischen Kino eine Bewegung hin zu einer größeren Vielfalt an Themen festzustellen. Die nahezu ausschließliche Beschränkung auf Erinnerungskulturen, politische Gewalt, bewaffneten Konflikt und Repräsentation der Unterschicht oder der verarmten Mittelschicht wird aufgelöst zugunsten der Darstellung persönlicher Lebenswege zur Selbstfindung sowie psychologischer Konflikte quer durch alle Schichten, und auch traditionelle Liebesfilme halten Einzug. Damit einher geht aber auch eine zunehmende Standardisierung der Bildsprache, die sich internationalen Sehgewohnheiten angleicht, um auf einem globalisierten Filmmarkt bestehen zu können.

2005 legt Judith Vélez mit *La prueba* ("Auf die Probe gestellt") ein *road movie* durch die andine Welt über eine Frau vor, die auf der Suche nach ihrem Vater den Weg zu sich selbst findet. Völlig außergewöhnlich innerhalb der zeitgenössischen peruanischen Filmproduktion ist *Detrás del mar* ("Hinter dem Meer", 2005) unter der Regie von Raúl del Busto, der deutlich ästhetisch formale Einflüsse des mystischen Symbolismus eines Andrej Tarkowski erkennen lässt. *Dioses* ("Götter", 2008, Regie Josué Méndez) ist die Geschichte einer inzestuösen Geschwisterbeziehung innerhalb der Oberschicht Limas, die gleichzeitig ein markantes Porträt der Klassengesellschaft der Hauptstadt darstellt. Der auch international vermarktete Film *Octubre* (*Im Oktober werden Wunder wahr*, 2010, Regie: Daniel und

Diego Vega) ist die handwerklich gut gemachte, lakonisch erzählte Geschichte eines peniblen Pfandleihers, dessen geordnetes Leben durcheinander gerät, als er ein Findelkind vor seiner Tür vorfindet. Langsam löst sich seine Distanz zum Leben um ihn herum auf, und die Menschlichkeit siegt. *Las malas intenciones* ("Böse Absichten", 2011, Regie: Rosario García-Montero) erzählt die Geschichte einer zerfallenden Oberschichtfamilie in den 1980er Jahren aus der Sicht eines Kindes, das die imaginierte Hilfe mehrerer Nationalhelden in Anspruch nimmt, um seine traumatischen Erlebnisse zu verarbeiten. Der Film stellt in erster Linie eine Kritik am Zerfall des Landes und an den Diskursen nationaler Identität dar. *Lima 13* ("Lima, 13. Bezirk", 2012, Regie: Fabrizio Aguilar) thematisiert das Aufeinandertreffen dreier Generationen und Schichten in der unmittelbaren Gegenwart mit einem hoffnungsvollen, optimistischen Ausgang.

All diese neueren Filme unterscheiden sich von den zuvor besprochenen durch die Betonung von Einzelschicksalen jenseits der politischen Konflikte und der Erinnerung an die Zeit des Terrorismus. Zwar scheinen auch in ihnen bisweilen noch die Erinnerungen an die von Gewalt geprägten 1980er und 1990er Jahre auf, doch sind diese nicht mehr zentrales Thema der Filme. Vielleicht ist es gerade in diesem Kontext nicht verwunderlich, dass der kommerziell erfolgreichste peruanische Film aller Zeiten keiner der hoch dekorierten des "neuen lateinamerikanischen Kinos" oder eine der Auseinandersetzungen mit der jüngeren Vergangenheit des Landes ist, sondern *Asu Mare: la película* ("Asu Mare: der Film", 2013, Regie: Ricardo Maldonado), die relativ anspruchslose Verfilmung der gleichnamigen *stand-up-comedy* des Theaterkomikers Carlos Alcántara, die innerhalb weniger Monate von mehr als 3 Millionen Kinobesuchern in Peru gesehen wurde, obwohl schon zu Zeiten der Kinoverwertung eine Kopie auf "Youtube" eingestellt worden war (*El Comercio*, 23.07.2013).

Allerdings dürfte auch dieser kommerzielle Ausnahmeerfolg wenig zur Überwindung der grundsätzlich schwierigen Situation der peruanischen Filmindustrie beitragen. Dafür wäre mehr nötig als einzelne internationale Koproduktionen oder ästhetisch herausragende Filme, die auf internationalen Festivals reüssieren. Was dem peruanischen Kino fehlt, ist in erster Linie eine Verstärkung der Infrastruktur (Ausbildung von Filmschaffenden und Gründung solider Produktionsfirmen etc.) sowie eine Verstetigung der Filmförderungs- und Kinopolitik. Nur so ließen sich auf Dauer jene qualitativen Standards für einen Großteil der Filmproduktion quer durch

alle Genres etablieren, deren Fehlen einer weiteren Verbreitung des peruanischen Kinos in und außerhalb des Landes heute noch entgegensteht.

Literaturverzeichnis

- BALAGUÉ, Carles (2011): *El cine latinoamericano. Las grandes películas*. Madrid: Ediciones JC.
- BARROW, Sarah (2005): "Images of Peru: A National Cinema in Crisis". In: Shaw, Lisa/ Dennison, Stephanie (Hg.): *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson/London: McFarland & Company, S. 39-58.
- (2007): "Peruvian Cinema and the Struggle for International Recognition: Case Study on *El destino no tiene favoritos*". In: Shaw, Deborah (Hg.): *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Lanham etc.: Rowman & Littlefield, S. 173-189.
- BEASLEY-MURRAY, Jon (2008): "Subalternidad, traición y fuga. Tres películas recientes del Perú". In: Duno-Gottberg, Luis (Hg.): *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, S. 367-392.
- BEDOYA, Ricardo (1992): *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima/Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- (1997a): *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Desarrollo Editorial.
- (1997b): *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- (2007): "Prólogo". In: Carbone, Giancarlo: *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, S. 11-13.
- (2008): "Perú: películas para después de una guerra". In: Russo, Eduardo A. (Hg.): *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós/Fundación TyPA, S. 151-168.
- BEDOYA, Ricardo/BUSTAMANTE, Emilio/CÁRDENAS, Federico de/LEÓN FRÍAS, Isaac/SILVA, Enrique/VIVAS SABROSO, Fernando/YEPES, Gabriela (1999): "Diccionario (fragmentario) de los nuevos cortos peruanos". In: *La Gran Ilusión* 11, S. 110-118.
- BREMME, Bettina (2000): *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- (2009): *Movie-mientos II. Der lateinamerikanische Film in den Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- BUSTAMANTE, Emilio (1998): "¿Ligera o fallida? *No se lo digas a nadie*". In: *La Gran Ilusión* 9, S. 131-136.
- (2000): "Derrotados por el destino. *Ciudad de M* de Felipe Degregori (2000)". In: *La Gran Ilusión* 12, S. 102-106.
- CARBONE, Giancarlo (2007): *El cine en el Perú. El cortometraje 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

- DIRECCIÓN DE INDUSTRIAS CULTURALES (2013): "Información de la Convocatoria Nacional LM 2012". <<http://dafo.cultura.pe/informacion-de-la-convocatoria-nacional-lm-2012/>> (29.04.2015).
- DRAGO JEKAL, Anna-María (2012): *Bibliografía y filmografía selecta: el cine peruano a partir de 1972*. Ibero-Bibliographien 6. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. <<http://www.iai.spk-berlin.de/publikationen/ibero-bibliographien/bisherige-ausgaben.html>> (05.09.2013).
- EL COMERCIO (23.07.2013): "Asu Mare se acerca a los 3 millones de espectadores y seguirá en cartelera". <<http://elcomercio.pe/espectaculos/1576834/noticia-asu-mare-se-acerca-millones-espectadores-seguira-cartelera>> (05.09.2013).
- FENDLER, Ute (2010): "Neues Kino in Peru, Ecuador und Kolumbien: von Gewalt bis Magie". In: Schulze, Peter W. (Hg.): *Junges Kino in Lateinamerika*. München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 52-64.
- FOMINAYA, Alba (2001): "Francisco Lombardi zwischen sozialer Wirklichkeit und literarischer Verfilmung". In: *Cine Latino Filmfestival 2001*. <<http://www.filmstage-tuebingen.de/latino/2001/lombardi2.htm>> (05.09.2013).
- GETINO, Octavio (2005): "Perú". In: Getino, Octavio: *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. San José: Veritas, S. 197-209.
- LEÓN FRÍAS, Isaac (1999): "Pálido ardor". In: *La Gran Ilusión* 11, S. 119-121.
- LOZANO MORILLO, Balmes (Hg.) (1989): *El cine peruano visto por críticos y realizadores*. Lima: Cinemateca de Lima.
- MIDDENTS, Jeffrey (2009): *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. Lebanon: Dartmouth College Press/University Press of New England.
- PORTALES, Rodrigo (2010): "Imágenes de la guerra: Cine peruano y violencia política". In: *Cineencuentro*, 18.05.2010. <<http://www.cineencuentro.com/2010/05/18/imagenes-guerra-cine-peruano-violencia-politica/>> (05.09.2013).
- PROTZEL, Javier (2009): "Notas sobre el cine peruano". In: Ders.: *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, S. 205-325.
- RIVERA ESCOBAR, Raúl (2011): *El cine de animación en el Perú. Bases para una historia*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- SUBERO, Gustavo (2006): "The Different caminos of Latino Homosexuality in Francisco J. Lombardi's *No se lo digas a nadie*". In: *Studies in Hispanic Cinemas* 2, 3, S. 189-204.
- TAMAYO, Augusto/HENDRICKX, Nathalie (2008): *Financiamiento, distribución y marketing del cine peruano*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- VERDÚ SCHUMANN, Daniel A. (2012): "Francisco J. Lombardi: *Black Butterfly/Mariposa negra*, 2006". In: Maurer Queipo, Isabel (Hg.): *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s). Themes – Countries – Directors – Reviews*. Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang, S. 133-135.
- VIVAS SABROSO, Fernando (1997): "Se quedaron cortos. La yunza de los viejos cortos y los nuevos directores". In: *La Gran Ilusión* 8, S. 127-132.

Filmverzeichnis:

- 1509: operación victoria.* Regie: Judith Vélez. Peru, 2010. 58 Min.
- Alias La Gringa.* Regie: Alberto Durant. Peru, Spanien, Großbritannien, Kuba, 1991. 92 Min.
- Anda, corre, vuela...* Regie: Augusto Tamayo. Peru, 1995. 98 Min.
- Antuca.* Regie: María Barea. Peru, 1990/92. 72 Min.
- Aquí vamos a morir todos.* Regie: Andrés Mego. Peru, 2012. 51 Min.
- Asu Mare: la película.* Regie: Ricardo Maldonado. Peru, 2013. 100 Min.
- Bajo la piel.* Regie: Francisco José Lombardi. Peru/Spanien/Deutschland, 1996. 112 Min.
- Caidos del cielo.* Regie: Francisco José Lombardi. Peru/Spanien, 1990. 123 Min.
- Chicha tu madre.* Regie: Gianfranco Quattrini. Peru/Argentinien, 2006. 96 Min.
- Ciudad de M.* Regie: Felipe Degregori. Peru, 1999. 102 Min.
- Contracorriente.* Regie: Javier Fuentes-León. Peru/Kolumbien/Frankreich/Deutschland, 2009. 102 Min.
- Coraje.* Regie: Alberto Durant. Peru, 1998. 112 Min.
- Detrás del mar.* Regie: Raúl del Busto. Peru, 2005. 99 Min.
- Días de Santiago.* Regie: Josué Méndez. Peru, 2004. 83 Min.
- Dioses.* Regie: Josué Méndez. Peru/Argentinien/Frankreich/Deutschland, 2008. 120 Min.
- Doble juego.* Regie: Alberto Durant. Peru/Spanien/Kuba/Argentinien, 2004. 93 Min.
- El bien esquivo.* Regie: Augusto Tamayo. Peru, 2001. 130 Min.
- El destino no tiene favoritos.* Regie: Álvaro Velarde. Peru, 2003. 88 Min.
- Ella.* Regie: Francisco José Lombardi. Peru, 2010. 91 Min.
- El pecado.* Regie: Palito Ortega Matute. Peru, 2006. 90 Min.
- Encuentro de homrecitos.* Regie: Alejandro Legaspi. Peru, 1987. 11 Min.
- Gregorio.* Regie: Grupo Chaski. Peru, 1984. 85 Min.
- Hijas de la violencia.* Regie: María Barea. Peru, 1998. o. A.
- Juliana.* Regie: Grupo Chaski. Peru/Deutschland, 1985/89. 85 Min.
- Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores).* Regie: Federico García Hurtado. Perú, 1977. 87 Min.
- La boca del lobo.* Regie: Francisco José Lombardi. Peru/Spanien, 1988. 128 Min.
- La ciudad y los perros.* Regie: Francisco José Lombardi. Peru, 1985. 135 Min.
- La fiesta del chivo.* Regie: Luis Llosa. Großbritannien/Spanien, 2006. 128 Min.
- La nave de los brujos.* Regie: Jorge Volkert. Peru, 1977. 85 Min.
- La prueba.* Regie: Judith Vélez. Peru, 2005. 105 Min.
- La teta asustada.* Regie: Claudia Llosa. Peru/Spanien, 2009. 94 Min.
- La vida es una sola.* Regie: Marianne Eyde. Peru, 1992. 84 Min.
- Las malas intenciones.* Regie: Rosario García-Montero. Peru, 2011. 106 Min.
- Lima 13.* Regie: Fabrizio Aguilar. Peru, 2012. o. A.

- Los perros hambrientos*. Regie: Luis Figueroa. Peru, 1977. 100 Min.
- Madeinusa*. Regie: Claudia Llosa. Peru/Spanien, 2006. 100 Min.
- Mariposa negra*. Regie: Francisco José Lombardi. Spanien/Peru, 2006. 118 Min.
- Muerte al amanecer*. Regie: Francisco José Lombardi. Peru, 1977. 108 Min.
- Ni con Dios ni con el diablo*. Regie: Nilo Pereira del Mar. Peru, 1990. 89 Min.
- No se lo digas a nadie*. Regie: Francisco José Lombardi. Peru, 1998. 120 Min.
- Octubre*. Regie: Daniel und Diego Vega. Peru, 2010. 83 Min.
- Ojos que no ven*. Regie: Francisco José Lombardi. Peru/Spanien, 2003. 149 Min.
- Paloma de papel*. Regie: Fabrizio Aguilar. Peru, 2003. 87 Min.
- Pantaleón y las visitadoras*. Regie: Francisco José Lombardi. Peru/Spanien, 1999. 144 Min.
- Porka vida*. Regie: Juan Carlos Torrico. Peru, 2004. 135 Min.
- Reportaje a la muerte*. Regie: Danny Gavidia Velezmoro. Peru, 1993. 97 Min.
- Sin compasión*. Regie: Francisco José Lombardi. Peru, 1994. 120 Min.
- Sueños lejanos*. Regie: Alejandro Legaspi. Peru, 2007. 52 Min.
- Tambogrande – mangos, muerte, minería*. Regie: Ernesto Cabellos, Stephanie Boyd. Peru, 2007. 84 Min.
- Tinta roja*. Regie: Francisco José Lombardi. Peru/Spanien, 2000. 100 Min.
- Un cuerpo desnudo*. Regie: Francisco José Lombardi. Peru, 2008. 100 Min.